

- ¹¹ *Meckier J. Aldous Huxley: Satire and Structure. L., 1969. P. 42.*
- ¹² *Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 2000. С. 10.*
- ¹³ *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 58.*
- ¹⁴ Там же. С. 54.
- ¹⁵ *Хаксли О. Желтый Кром. Рассказы. М., 1987. С. 33.*
- ¹⁶ См.: *Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 2001.*
- ¹⁷ См.: *Успенский Б. А. Поэтика композиции. С. 189—190.*
- ¹⁸ *Карасик В., Ярмахова Е. Лингвокультурный типаж «английский чудак».*
С. 106.
- ¹⁹ *Huxley A. Do What You Will. L., 1947. P. 479.*
- ²⁰ *Huxley A. Point Counter Point. Harmondsworth, 1971. P. 132.*
- ²¹ См.: *Успенский Б. А. Поэтика композиции.*
- ²² *Bradbury M. The Modern British Novel. L., 1994. P. 152.*
- ²³ *Карасик В., Ярмахова Е. Лингвокультурный типаж «английский чудак».*
С. 106.
- ²⁴ *Пристли Дж. Б. Маньяки. С. 52.*
- ²⁵ *Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. С. 53.*
- ²⁶ *Пристли Дж. Б. Маньяки. С. 53.*
- ²⁷ *Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. С. 55.*

Ю. С. Храмцова

«Венок эротических новелл» Джованни Боккаччо и Андрея Кучаева

Любое литературное произведение содержит нераскрытые, имплицитные, незамеченные или, наоборот, узнаваемые места, которые читатель может привлечь для интерпретации, анализа, осмысления рассматриваемого текста. Однако в этом случае необходимо обладать общими, фоновыми знаниями о культуре, эпохе, традициях, литературе и искусстве в целом, чтобы суметь извлечь те или иные намеки, расшифровать знакомые коды, определить текст или другой источник, взятый в качестве прототипа для вновь созданного произведения.

В данном случае речь идет об *интертекстуальных связях*, которые читатель может распознать во время чтения текста. Под *интертекстом* понимается не только чужой текст, вставленный

в создаваемый, но и «литературные реминисценции — черты, наводящие на воспоминание о другом произведении, результат заимствования автором отдельного образа, мотива, стилистического приема»¹. В. Е. Хализев рассматривает интертекстуальность как «общую совокупность *межтекстовых связей*, в состав которых входит не только бессознательная, автоматическая или игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам»². В «Современном словаре-справочнике по литературе» можно найти определение интертекстуальности в широком смысле, которое подразумевает «способ существования художественного произведения в контексте мировой культуры»³.

Одной из разновидностей интертекстуальности, наряду с аллюзией, цитатой, прецедентными именами, пародией, плагиатом, парафразом, является *реминисценция* (от позднелат. *reminiscentia* — «воспоминание»). «В художественном тексте этим термином обозначаются черты, наводящие на воспоминание о другом произведении». Реминисценция, «в отличие о подражания или заимствования, бывает смутной и неуловимой, напоминая творческую манеру, характерный комплекс мотивов и тем какого-либо автора»⁴. Для того чтобы осознать наличие реминисценции в произведении, необходимо обладать ассоциативным восприятием, а также отличной литературной памятью.

В истории литературного творчества приемы аллюзии, реминисценции и пародии всегда были популярны. Здесь можно упомянуть и библейские сюжеты, и образы древних мифов, что наиболее часто встречается в средневековой и более поздней европейской литературе. Во многих произведениях мы находим отклики похожих сюжетов, мотивов, героев тех текстов, которые были созданы еще задолго до написания современных вариантов. И сегодня многие авторы не становятся исключением и обращаются к уже известным литературным текстам или историческим событиям, для того чтобы выразить в первую очередь себя. В связи с развитием массовой культуры и массовых коммуникаций, использование ранее созданных текстов уже зачастую является не плагиатом, но способом экспрессивного самовыражения автора. Кроме того, попытка

узнавания «*текста в тексте*»⁵ способствует развитию как ассоциативного мышления читателя, так и расширения его культурных знаний в области литературы, истории, искусства.

Таким образом, литературная реминисценция может обнаружить себя не просто как цитата или аллюзия на уже известное читателю произведение или историческое событие, но, как уже упоминалось выше, в качестве знакомого сюжета, мотива, образа, стилистического приема. Одним из примеров литературной реминисценции может служить роман русскоязычного автора Андрея Кучаева «Трах non stop». Андрей Кучаев родился и вырос в Москве, но с 1995 г. он проживает в Германии, что позволяет относить его к авторам русского зарубежья. Однако его творчество не следует рассматривать только в этом ключе. Поскольку Кучаев эмигрировал в Германию — страну, богатую произведениями авторов-мигрантов, то можно рассматривать его как одного из авторов, относящихся к ряду писателей и поэтов, начавших или продолживших свою литературную деятельность уже в Германии. Кроме авторов-мигрантов из стран Восточной и Западной Европы, Азии, Латинской Америки, Африки, ярким и не оставляющим равнодушными читателей является творчество группы авторов-мигрантов из России, Казахстана, Украины. Эти авторы пишут на немецком или русском языках, что, правда, в значительной степени сужает круг интересующихся их творчеством. Андрей Кучаев, в частности, пишет на русском языке, его произведения публикуются в литературных интернет-журналах («Зарубежные записки», «Октябрь», «Знамя», «Новый мир», «Крещатик» и др.), однако ознакомиться с ними могут лишь читатели, владеющие знаниями русского языка.

Роман Кучаева «Трах non stop» представляет собой литературную реминисценцию, так как в композиционном и содержательном аспекте напоминает один из самых известных ренессансных романов Джованни Боккаччо «Декамерон». Последний роман включает в себя сто новелл, рассказанных в течение десятидневного повествовательного марафона. Роман Андрея Кучаева имеет следующую композицию: действие происходит в течение одного вечера, а количество новелл составляет всего лишь тринадцать.

Кроме того, во вступлении Кучаев упоминает сказки «Тысячи и одной ночи»: участники беседы должны «...рассказать связную историю из жизни... обязательно правдивую, с привкусом мистики и... эротически окрашенную в духе сказок 1001-ой ночи...»⁶.

«Декамерон» начинается с авторского вступления, где он интриговывает читателя предстоящими рассказами семи дам и трех молодых людей: «...В этих новеллах встретятся забавные и печальные случаи любви и другие необычайные происшествия, приключившиеся как в новейшие, так и древние времена...»⁷. Андрей Кучаев в «Прологе» к своему роману делает вступление, объясняя, что же ждет читателя на следующих страницах: «Мы закивали, выражая согласие с тонко высказанным хозяином требованием не сочинять небылиц, а черпать из своего опыта, дополняя его выдумкой, когда жизнь не решилась высказаться до конца...»⁸

В случае ренессансного романа непонятно до конца, вымышленные ли это истории, или они произошли в действительности. Однотипная рамочная композиция романов представлена в первом случае «Заключением автора», где Боккаччо подводит своеобразный итог приведенным в романе новеллам: «Всякая вещь сама по себе годна для чего-нибудь, а дурно употребленная может быть вредна многим; то же говорю я о моих новеллах»⁹.

В случае романа Кучаева «Эпилог» включает в себя лишь одно предложение, которое может свидетельствовать об итоге повествования и восприятия новелл: «Разошлись мы молча. И больше уже никогда, как я сказал, не встречались»¹⁰. Кроме того, Боккаччо делает вступления в начале каждого дня до начала рассказа новеллы, где описывает неспешный ход дня рассказчиков. У Кучаева же вступление делается не самим автором, а повествователем, которому предоставляется очередь поведать свою историю, реальную или вымышленную. Одной из особенностей этого текста является то, что новый рассказчик повторяет слова предыдущего, чтобы начать свою тему, свою историю, как бы делая переход к следующей новелле. Начало этой занимательной традиции положил рассказчик, врач-психиатр Сизов в новелле «Белый шпиц»: «Повторю буквально то, чем закончил предыдущий рассказчик, заодно и положу начало сонетному построению “венка историй”! Ведь именно так должны зацикливаться рассказы-сонеты в венке?»¹¹

Новеллы Кучаева действительно представляют собой своеобразный венок, связанный повторяющимися концовками и началами новелл. Не зря уже в заглавии романа автор дал подзаголовок «Венок эротических новелл». «Мы, не готовые услышать что-то еще более невероятное после рассказанных ранее историй, только переглянулись и крикнули»¹². Таким образом, композиционно оба романа представляют собой венок новелл. А «эротические новеллы» — это содержательный аспект сравниваемых романов.

Действие «Декамерона» происходит во время пика бубонной чумы в Европе в 1348 г. Боккаччо говорит о том, что «...дамы, красивые, родовитые, заболевая, не стеснялись прибегать к услугам мужчин... без стыда обнажая перед ними всякую часть тела... что, быть может, стало впоследствии причиной меньшего целомудрия в тех из них, которые исцелялись от недуга»¹³. Как полагает профессор Университета искусств Филадельфии Камилла Палья, именно «черная смерть» стала причиной обращения человека к телу и «тем самым ограничила личность чисто физическим или мирским аспектом... Выставленное напоказ безобразие и эксгибиционизм вывели тело за пределы морали...» «Декамерон», по ее мнению, является «эпосом разложения и обновления культуры»¹⁴. У Андрея Кучаева можно прочесть следующее: «Мы были далеки затевать высокоумный диспут, для подобных прений нам не хватало серьезности, так что мы обратились сразу к эротике и сексу в контексте жизни и смерти, то есть к мистическому опыту в этой области»¹⁵. В данном случае напрашивается вывод о том, что сексуальная сторона человеческого существа рассматривается как нечто повседневное, лишенное каких бы то ни было тайн и секретов, об этом можно вести дискуссии и обмениваться опытом. Так, например, автор книги «Трансформация интимности» Энтони Гидденс говорит о том, что «...эротика, сексуальные намеки и обнаженное тело все чаще и настойчивее используются в рекламе, причем такой, которая вовсе не имеет прямого отношения к сексуальным отношениям как таковым...»¹⁶. Он считает это абсолютно нормальным явлением в современном обществе. Следовательно, можно утверждать, что оба романа, несмотря на разные периоды их создания, раскрывают нам не только секреты сексу-

альной или интимной стороны жизни человека, представляют человека (в одном случае ренессансного, в другом — современного) еще более раскрепощенным, но и заставляют читателя задуматься об актуальности определения любви, брака, верности, о романтических отношениях. Благодаря этим взаимоотношениям человек также познает себя, свои желания, зачастую остающиеся скрытыми и неизвестными; процесс самоидентификации личности можно проследить в текстах.

Во вступительной статье к роману «Декамерон» Р. И. Хлодовский характеризует рассказанные истории так: «...они по-ренессансному назидательны. Это одно из следствий их реалистичности. Они рассказываются ради них самих, потому что рассказчиков интересует реальная жизнь вне ее связей с потусторонней»¹⁷.

Если рассказчиками у Боккаччо становятся молодые люди, покинувшие Флоренцию, в которой свирепствует смертельная болезнь, то рассказчиками Кучаева являются известные ученые, музыканты, бизнесмены, которые собираются по пятницам в загородном доме одного известного академика под Москвой. Когда отвлеченные разговоры, игры и беспечное веселье постепенно становятся скучны, приходит очередь «необыкновенным» рассказам, а именно рассказам из реальной жизни. Примечательно и то, что в конце обоих романов герои-новеллисты расстаются и больше никогда не встречаются. Так, герои Боккаччо хотели бы на время забыть о чуме, обратившись к более интересной теме, а герои Кучаева, наоборот, возвращаются в неоднозначную для них реальность. По сюжетам новелл Андрея Кучаева сложно понять, рассказаны в них реально произошедшие истории или это вымысел. Однако впечатления, полученные слушателями в каждой из тринадцати новелл, оставляют неприятный или ошеломляющий осадок, который не сочетается с прежним морально-эстетическим обликом рассказчика. Так, например, в новелле «Женщина-Гулливер», рассказанной дизайнером одежды Епифанией, мы легко узнаем знаменитую историю приключений Гулливера в стране лилипутов Джонатана Свифта. Епифания также чудесным образом оказывается в стране лилипутов, где она наблюдает за бытом и нравами жителей этой страны. Однако это были не единствен-

ные ее приключения, за время своих скитаний она побывала не только женщиной, но и мужчиной. Состояние двуполости открыло ей глаза на многие вещи, которые она и не замечала. А главное, она поняла, что такое наш мир:

...Мы живем в самом гармоническом и соразмерном мире! — ни вперед, в сторону увеличения его параметров и качеств, ни назад в сторону минимизации желаний и мечтаний двигаться не имеет смысла! Весь смысл тут, на земле! Нам обеспечены и прижизненный рай, и прижизненный ад, мы не всегда просто отдаем себе в этом отчет¹⁸.

В последней новелле Кучаев, рассуждая о жизни и смерти, и, конечно же, о любви, делает вывод:

Только близкая Ее Величество Смерть вызывает такой страх, и только Ее Величество Любовь спасает от него! Есть только одно лекарство от Смерти — Любовь, если ее удастся донести до гроба и дальше! Тогда они тождественны — Любовь и Смерть. Собственно, мы боимся того и другого, потому что слаб человек...¹⁹

Такой вывод после услышанных историй делает автор, утверждая тем самым, что без любви жизнь человека невозможна, она необходима ему как вода, как хлеб, как воздух. Об этом говорится и в новелле «Любовь с океаном»:

Да, смерти в обычном понимании нет. Ей противостоит сила, которая, увы, неподвластна нам. Которой нам недостает в этой жизни. Хотя эта жизнь потому и длится, потому и называется жизнью, что питается этой силой. Называется она на человеческом языке «любовью»...²⁰

Герои поведали о своих приключениях, любовных или эротических, что заставило их после этого прекратить дружеские встречи по пятницам. Боккаччо же в свое оправдание говорит о том, что «ни один испорченный ум никогда не понял здраво ни одного слова, и как приличные не могут загрязнить благоустроенный ум...»²¹

Несмотря на то, что многие новеллы как у Боккаччо, так и у Кучаева раскрывают тайны личной жизни рассказчиков, они не стремятся исказить или даже извратить, обезобразить реальность, наоборот — они делают ее разнообразнее, жизненнее, ярче

и «нереальнее». Такая обнаженная реальность может быть пугающей и отталкивающей, однако она способна пробудить иные чувства, а именно чувства любви, симпатии, способность к откровенности и пониманию и прежде всего не только другого человека, но и самого себя.

Итак, сравнивая произведения двух авторов разных эпох — Джованни Боккаччо и Андрея Кучаева, можно сделать вывод о том, что роман Андрея Кучаева является литературной реминисценцией на роман Джованни Боккаччо «Декамерон». Об этом свидетельствует как композиционное построение обоих романов, так и их содержательная сторона, поскольку в произведениях обоих авторов поднимаются вечные темы — любовь, смерть, предательство и прощение.

¹ Валгина Н. С. Текст в тексте / Валгина Н. С. Теория текста. М., 2003. С. 142.

² Хализев В. Е. Интертекстуальность // Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2004. С. 273.

³ Современный словарь-справочник по литературе. М., 2000. С. 202.

⁴ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 322.

⁵ Лотман Ю. М. Текст в тексте (Вставная глава) // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 62.

⁶ Кучаев А. Трах non stop. М., 2007. С. 10.

⁷ Боккаччо Дж. Декамерон. М., 1997. С. 36.

⁸ Кучаев А. Трах non stop. С. 11—12.

⁹ Боккаччо Дж. Декамерон. С. 806—807.

¹⁰ Кучаев А. Трах non stop. С. 507.

¹¹ Там же. С. 45.

¹² Там же. С. 483.

¹³ Боккаччо Дж. Декамерон. С. 43—44.

¹⁴ Палья К. Ренессансная форма // Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург, 2006. С. 179.

¹⁵ Кучаев А. Трах non stop. С. 10.

¹⁶ Гидденс Э. Сексуальная революция на марше (предисловие переводчика) // Гидденс Э. Трансформация интимности. СПб., 2004. С. 23.

¹⁷ Хлодовский Р. И. Вступительная статья // Боккаччо Дж. Декамерон. С. 20.

¹⁸ Кучаев А. Трах non stop. С. 350.

¹⁹ Там же. С. 503.

²⁰ Там же. С. 502.

²¹ Боккаччо Дж. Декамерон. С. 806.